

ARQUITEXTURA Y ARQUITECTURA DEL *CRITICON*.

Estética y ética de la escritura graciana

Benito Pelegrín

I. DE LA AGUDEZA AL *CRITICON*

Entre las obras austeras y ásperas de Gracián, destaca *Agudeza y Arte de Ingenio* por su risueña y acogedora tolerancia crítica que tanto despistó a los críticos por sus latos y al parecer caprichosos criterios selectivos; en efecto, como para perturbar malignamente a los futuros teóricos del *culteranismo* y del *conceptismo*, el maestro del *concepto*, funde y confunde autores de ambas tendencias, para confusión de los estudiosos abanderados bajo esos rótulos cómodos. En esa obra, Góngora se compagina y reconcilia con Lope y Quevedo y otros genios menores o ingenios pormenores, para venideras indignación o irrisión de investigadores, de que aun tengo testimonios recientes.

Pero si es notable la tolerante simpatía del jesuita para con tan diversos autores en formas y tamaños, es también de advertir que ninguno de ellos parece cumplimentar totalmente sus deseos. Con ser los poetas predilectos y más citados de Gracián, no por eso Marcial y Góngora dejan de quedar circunscritos en categorías muy precisas de agudezas, la sátrica para el latino y, a pesar de que nuestro crítico convenga de que el cordobés destaca en cualquier tipo de conceptos, le ofrece la palma en las hipérboles; en cuanto a lo que se considera hoy como su alta poesía, sólo la cita de paso, para censurarlo rotundamente después en *El Criticón*. En Garcilaso, de Camoens, aprecia sobre todo la dulzura. A Quevedo, le reprocha significativamente unas agudezas más unas que únicas, más uniformes que excepcionales. Y ahí me parece estar la clave: a lo largo de los 63 discursos de su tratado que distinguen un impresionante caudal de agudezas entre su número tan infinito como el de las estrellas según asegura, late informulada como una añoranza: ninguno de los autores por él escogidos como ejemplos de sus análisis consigue cumplimentar su deseo inconfesado de un *Autor total* que, en sí solo, representase la

figura multifacética de la agudeza, las faces, las fases, las caras y figuras proteiformes, los visos sin vicios de un Ingenio perpetuamente cambiante y tornasolado.

Ese Autor ideal, no lo encuentra. Pero todos esos rasgos dispares que ha ido rastreando y juntando en tal y cual, como en un rompecabezas caótico, en una taracea sin marco aún, fragmentos dispersos de una imagen perdida en un espejo roto, imbricados, engastados, reconstruidos, forman y dibujan como el retrato mítico, la imago fastasmática y fuera de alcance para sí; para leer el libro anhelado que no existía. Entonces, yo diría que el libro total vanamente buscado por el crítico de la *Agudeza*, lo tendrá que escribir Gracián: *El Crítico* es el deseo secreto por fin cumplido del teórico de la *Agudeza*.

Aquí, la teoría no es justificación a posteriori de una práctica: al contrario, la novela de Gracián de 1651 es un experimento estricto de sus teorías, una aplicación perfecta y exhaustiva de los mecanismos literarios de la agudeza que analizara en su ensayo de 1642 ensanchado en 1648.

De modo que no hay ningún tipo de agudeza repertoriado y estudiado en *Agudeza* y *Arte de Ingenio* que no venga utilizado en *El Crítico*, llegando incluso Gracián a verdaderos injertos de su tratado, tales cuales o "acomodados" según la técnica descrita por él *De los conceptos por acomodación de verso antiguo, de algún texto o autoridad* (*Agudeza*, D.XXXIV).

Así que, si en *Agudeza* y *Arte de Ingenio* se suprimieran todos los ejemplos sacados de varios autores, se podrían suplir fácilmente con ejemplos sacados del *Crítico* del propio Gracián. El ingenioso y mítico Autor total con que sueña Gracián es, pues, él mismo:

"Pudiera haber dado a este volumen la forma de alguna alegoría", confiesa el jesuita en su nota '*Al lector*' de la *Agudeza*. Para mí, no es nada exagerado pensar que, en cierto modo, *El Crítico* es una alegoría estilística de *Agudeza* y *Arte de Ingenio*.

Poner en lugar de los ejemplos primitivos de la *Agudeza* otros sacados del *Crítico* equivaldría a reescribir el tratado. Sería largo pero no imposible, y poner en notas ejemplos gracianos resultaría al menos una verdadera e íntima edición crítica de *Agudeza* y *Arte de Ingenio* que tendría así la ventaja de venir comentada e ilustrada por el mismo autor, teórico y práctico mayor y mejor del estilo que preconiza. A falta de eso por ahora, y en el debido plazo que se nos concede, permítaseme recordar aquí lo que entiendo que es el concepto

graciano y cuáles son, para mí, las dos vertientes ineludibles de su *Agudeza y Arte de Ingenio*, lo que llamé la "arquitextura y arquitectura" del texto graciano.

II. ESTÉTICA Y ÉTICA DEL CONCEPTO

1. *Estética: de la flor de retórica al fruto del concepto; "la figura argumentada"*

Es conocido el desprecio de Gracián por la retórica y su afán de superarla por lo que llama la "agudeza", concretada en la forma lingüística del "concepto". Ya mostré¹ que, finalmente, lo que el jesuita desechaba en la retórica, era su reducción a la mera tropología, a la simple *Elocutio*, es decir a la ornamentación del texto por las vanas "flores de retórica" que sólo son aceptables para él si son seguidas de los jugosos "frutos" del concepto.

Analizando los mecanismos de los conceptos propuestos por el autor de la *Agudeza*, observé que la simple flor retórica pasaba a fruto de la agudeza merced al complemento obligatorio de un *fundamento* o *contingencia* que equivalen a una argumentación, explícita o no, que sirve de justificación a la figura, de testimonio de su veracidad íntima; el concepto graciano, lo que llamo *figura argumentada*, es lo que da a la ligera figura retórica su peso acreditivo, una libertad muy jesuítica pero medida proporcionalmente a su "responsabilidad". La figura retórica se hace legítima por todo un fondo y trasfondo oculto en la sombra de su brillantez; detrás de la máscara deslumbrante, detrás de la careta existe la cara, y bajo el personaje, la persona que debe *dar razón de sí* claramente; bajo la oscuridad momentánea del enigma,

1 En Benito Pelegrín, introducción a *Art et Figures de l'Esprit* de B. Gracián, Paris 1983, Editions du Seuil, 1.6, p. 16 y 3.17, p. 39. También en mi *Ethique et esthétique du baroque* (L'Espace jésuitique de B. Gracián), Arles 1985, Editions Actes Sud, III, 2, pp. 156 ss.

Nótese lo que dice: "No cualquier semejanza (en opinión de muchos) contiene en sí sutileza, ni pasa por concepto, sino aquéllas que incluyen alguna otra formalidad de misterio, contrariedad, correspondencia, improporción, sentencia, etc. Estas, dicen, son objeto desta arte, incluyen, a más del artificio retórico, el conceptuoso, sin el cual no serían más que tropos o figuras sin alma de sutileza" (*Agudeza*, Discurso X, desde ahora abreviado en A., D.; lo cursivo es mío).

yace el desempeño, las *salida, solución, satisfacción, es decir la luz perenne del desciframiento final tras la tensión del misterio primero*: "Quien dice misterio, dice preñez, verdad escondida y recóndita" (A., D. VI), dice nuestro maestro en teología.

2. *Ética del concepto: metáfora de los misterios sacros*

Pero, como lo vemos en *El Crítico*, *La Verdad de parto* (III, III) nos espera siempre aunque la huyamos, seguida de *El Mundo descifrado* (III, IV).

Al fin y al cabo, el concepto en Gracián es una paradójica "inmaculada concepción" en la medida en que el misterio sagrado de la encarnación ingeniosa en que se funda, del Verbo "preñado", encarnado, puede siempre *dar razón* de sí, siempre tiene una *explicación*. Vivimos en una religión fundada en misterios, una religión de la Revelación, del Libro: la escritura graciana, imagen de la divinidad oculta, del cielo nocturno, realista en este sentido, hace alternar las sombras con las luces. El estilo arcano es el único que pueda representar un mundo y universo a oscuras.

Pero oscuro no significa absurdo, hermético no quiere decir hueco; vivimos entre tinieblas por nuestra imperfección pero los misterios se hacen solubles gracias al rayo de luz del ingenio, que es literalmente una gracia divina, una chispa o llama diminuta como la del Espíritu Santo, una iluminación providencial, para encaminarnos hacia la luz total de la significación celeste. Por eso, lo mismo que hay una ciencia de Dios para guiarnos, la teología, hay una ciencia posible del ingenio, una lógica del concepto a pesar de lo gratuito de su apariencia.

3. *Lógica íntima del concepto*

Basta con abrir al azar la *Agudeza* para percatarse de la insistencia con que Gracián usa de otros términos tan significativos como éstos que expresan ese su afán explicativo: "tomar pie, fundar, fundar la paridad, razonar, argüir, inferir, sacar la consecuencia, desempeñar, explicar, declarar, satisfacer, etc."² El jesuita, de manera muy cons-

2 Escribe lo siguiente: "Cuanto más escondida la razón, y que cuesta más, hace más estimado el concepto, despiértase con el reparo la atención, solicítase la curiosidad, luego lo exquisito de la solución desempeña sazónadamente el misterio" (A., VI).

ciente, afirma esa exigencia argumentativa pero realizada por la belleza y el consiguiente placer:

Tiene la agudeza también sus argumentos, que si en los dialécticos reina la eficacia, en los retóricos la elocuencia, en éstos la belleza (A., D. XXVI).

Añadiendo en otra parte la necesidad del *agrado*, de lo *gustoso* porque hay

tres quicios de la voluntad, sobre quienes se mueve lo honroso, lo útil y lo deleitable, a que se reduce todo el artificio retórico y toda la eficacia persuasiva" (A., D. LIII).

Notemos de paso que un concepto puede ser a la vez eficaz, elocuente y naturalmente bello y agradable, cumplimentando así todos los requisitos intelectuales, sensuales, morales y utilitarios de esa estrategia estilística que resulta ser *Agudeza*.

4. *Misterio y explicación del concepto*

Volviendo a esa voluntad explicativa a que tiende la misma tensión oscura del concepto, señalemos que todas las agudezas analizadas, aunque no figuren bajo el rótulo de *Argumentos conceptuosos* (A. D. XXXVI), se reducen a imágenes, figuras, problemas, interrogaciones aclaradas, explicadas, resueltas, satisfechas; instrumentos gramaticales como *pues que*, *porque*, *por la razón que*, etc., son la bisagra entre la exposición de la figura ingeniosa oscura y su resolución en un como entimema explicativo; se da la solución tras el turbamiento de la interpelación de la cuestión, del problema:

El nombre tengo de monte,
Y el Etna debo de ser
PUES nunca dejo de arder.

Las flores a las personas
Ciertos ejemplos les den ,
QUE puede ser yermo hoy
Lo que fue jardín ayer.

Los corales no tenían
 los extremos que ella hace;
 Y PORQUE de cristal fuesen,
 Lloró Menguilla cristales.

Toda figura, pues, viene siempre argumentada³ y aun más cuando se debe justificar una contradicción, como en el ejemplo siguiente en que dos metáforas opuestas, "espuela" y "freno", vienen explicadas, justificadas a continuación de manera simétrica:

Espuela de honor la pica,
 Y freno de amor le para;
 No salir es cobardía,
 Ingratitud es dejalla.⁴

La agudeza resulta ser, entonces, una contestación a una pregunta manifiesta o implícita, un modo de turbar la seguridad que tenemos acerca de las cosas y palabras, ya que se trata de mostrar la diferencia en lo que parecía semejante y de revelar lo semejante en lo que creíamos distinto. La agudeza graciana desestabiliza, pues, nuestra fe tranquila en las evidencias. Crea, con la sorpresa, con la angustia del problema mental o moral planteado, la espera del alivio, la "solución" que se averigua, que se cumple con lo que Gracián llama, de manera significativa también: *la absolución*, pues, en estos trances en que la luz de la comprensión nos es negada, no permanecemos solos: cuando no bastare la chispa de nuestro propio ingenio para clarificar los misterios opuestos, encima de nosotros vela un guía providencial, maestro o director de consciencia jesuita, atento en desenredarnos el hilo luminoso del sentido en los laberintos del mundo. Si el concepto es también parto del ingenio, aparente, aquí vale, de manera paradójicamente inversa, la sentencia clásica de Boileau:

3 Cf. "Unir a fuerza de discurso dos contradictorios extremos, extremo arguye de sutileza"; "Pondérase la repugnancia, y luego pasa el discurso a darle una sutil y adecuada solución"; "Cuanto más recóndita la razón del desempeño, es más bien recibida por erudita, y que arguye la gran perspicacia del ingenio" (A., D. VIII).

4 Los ejemplos son sacados, sucesivamente, de A., D. XI, XII, XXXIII, X.

Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement
Et les mots, pour le dire, arrivent aisément.

Lo "bien concebido", (¿el concepto?) se enuncia claramente y las palabras para decirlo llegan fácilmente" con la diferencia de que el francés da la claridad como continua, de la concepción de la idea a su expresión, mientras nuestro aragonés parte de una idea clara oscurecida intencionalmente para hacer luego más estupenda y deslumbrante la luz de su explicación.

El concepto, ese Verbo *preñado* oscuramente de una significación de que va a parir, que va dar a luz para nuestra satisfacción intelectual y estética, es una carga semántica que contiene su inevitable descarga explicativa, es una concisa *intensión* que arrastra fatalmente su *extensión* amplificativa; la forma breve se define por la glosa implícita que encierra, siendo tal vez el silencio el extremo de la elocuencia: decirlo todo sin decir nada.⁵

De lo mínimo a lo máximo, el ideal graciano es la trabazón en el discurso de la *Agudeza incompleja* en *Agudeza compuesta*.

III. ARQUITEXTURA Y ARQUITECTURA DEL TEXTO

1. La arquitectura o el grado mínimo del concepto

Si el grado cero de la agudeza es la mera retórica,⁶ su grado primero es el fonema, la paranomasia: una sola letra cambia, una sílaba se corta y de esa *hidra vocal* surge la nueva cabeza de otro sentido (*casto*, *cauto*, *romera*, *ramera*). Pero notemos que aun ese átomo de concepto, al borrar las fronteras entre los vocablos, no funciona por sí solo ya que necesita al menos la existencia de otro término para que, retrospectivamente, se argumente la paridad y justifique el emparejamiento entre los dos.

Del mismo modo, los equívocos (*suave* = 'su ave', *devota* = 'de bota', etc.) en que una sola palabra encierra dos significados distintos, juega sobre la binaridad semántica segunda oculta bajo la unidad fónica

5 Véase, Pelegrín, "Rhétorique du silence", en *Les formes brèves*, Etudes Hispaniques Nº 6, 1984, Université de Provence I.

6 Pelegrín, *Art et Figures de l'Esprit*, op. cit., 18, p. 19.

primera: el concepto se explica siempre de manera retrospectiva, es un freno al deseo de comprensión inmediata del lector. Y aun estos grados mínimos de una letra, sílaba o palabra, puntuales, propenden a ensancharse en la línea. El concepto es una *alotopía* en un punto del discurso que tiende a dinamizarse verticalmente en *isotopías* con apetencia de la red más estrecha y nutrida de saturación semántica.

2. *La arquitectura del texto o grado máximo del conceptear: música y arquitectura*

Entonces, como ya lo indiqué en otro lugar,⁷ la organización mínima, microscópica, de la agudeza, que juega sobre el sistema de equivalencias, sobre el eje paradigmático, se proyecta sobre el eje de la combinación, sintagmático, y puede atañer dimensiones macroscópicas merced a un sistema complejo de paridades, proporciones, paralelismos, y sus contrarios, a especularidades textuales muy nutridas que pueden abarcar de repeticiones, de modificaciones fónicas o frásticas sencillas hasta complejas correspondencias y *mises en abyme* de capítulos enteros a través los tres tomos que forman *El Críticón*. El núcleo mínimo de la agudeza, lo que llamo la *arquitectura* del texto, se puede tejer hasta dimensiones virtualmente infinitas que se pueden erigir en una arquitectura textual.

Y aquí es de reparar un interesante juego graciano de metáforas equivalentes entre lo musical y lo arquitectónico para expresar lo que entiende por concepto y por su elaboración máxima.

En su presentación más general del concepto, Gracián lo define como *correspondencia* entre los objetos (A., D. II, III, IV), ilustrándolo luego con comparaciones que remiten a la música y proporción que releva de la arquitectura:

lo que es para los ojos la hermosura, y para los oídos la *consonancia*, eso es para el entendimiento el concepto;

la proporción entre las partes del visible, es la hermosura; entre los sonidos, la *consonancia* (A., D. II);

Estas son las agradables proporciones e improporciones del discurso, *concordancia* y *disonancia* del concepto, fundamento y raíz de casi toda la agudeza, y a que se viene a reducir todo el artificio conceptuoso, porque, o comienza o acaba con esta *armonía* de los objetos correlatos" (A., D. V, lo cursive es mío).

7 Pelegrín, *Ethique et Esthétique* ..., op. cit., p. 152.

Utilizando otra metáfora musical empleada por el propio Gracián, podríamos también decir que el concepto es a la retórica lo que la polifonía es a la monodía; la melodía horizontal recibe el complemento de la verticalidad orquestal o de voces múltiples; al canto llano de la narración desnuda, como dice, hay que añadir el artificio del contrapunto, como lo supo hacer "Heródoto Halicarnaseo que en la historia llana afectó el artificio del concierto" (A., D. LI).

Entonces, expresar de manera deslumbrante las relaciones hasta ahí insospechadas entre dos objetos o términos cuanto más alejados posible, en la terminología muchas veces musical de Gracián, consiste en revelar sus sorprendentes semejanzas, sus vibraciones secretas, su armonía, consonante o disonante, su consonancia hasta ahí muda, la proeza virtuosa resultando del mayor número de cuerdas sensibles, el espectro mayor de notas armónicas que se pongan así en juego en la escala más amplia posible, con la mayor orquestación, pasando así de la *agudeza incomplexa*, suelta, a la *agudeza compuesta*, mucho más ambiciosa:

Auméntase en la composición la agudeza, porque la virtud unida crece, y la que a solas no pasara de una mediocridad, por la correspondencia con la otra, llega a ser delicadeza; y no sólo no carece de variedad, sino que antes la dobla, ya por las muchas combinaciones de las agudezas parciales, ya por la multitud de modos y géneros de uniones (A., D. LI).

La idea de composición, lo mismo que las repetidas nociones de proporción, simetría, se puede remitir tanto a la música como a la arquitectura, tratándose de un todo complejo elaborado:

Poco fuera en la arquitectura asegurar firmeza, si no atendiera al ornato. ¿Qué simetría en griega o en romana arquitectura así lisonjea la vista como el artificio primoroso suspende la inteligencia [...]? (A., D. II). [...] Hállase simetría intelectual entre los términos del pensamiento, tanto más primorosa que la material entre las columnas y acroteras cuanto va del objeto del ingenio al de un sentido (A., D. IV).

Las retóricas clásicas ya distinguían entre la *dispositio*, la técnica arquitectónica entre las partes del discurso, y la *elocutio* que atañe a las figuras de estilo. No otro hace Gracián al distinguir dos partes en su tratado, una mucho más extensa, sin título preciso pero que trata de lo que llama la *agudeza simple* o *incomplexa* y la segunda, explícitamente denominado *Tratado segundo de la Agudeza compuesta*. Con la diferencia ya dicha que, para mí, la agudeza graciana supera

la retórica reducida a la ornamentación por llevar siempre el concepto, por sorprendente y hermoso que sea, el complemento intelectual de la argumentación.

IV. ARQUITEXTURA Y ARQUITECTURA DEL *CRITICON*: DEL CONCEPTO A LA CONCEPCION GLOBAL

Si la arquitectura es música petrificada, la música se puede considerar como arquitectura fluida: la primera se ofrece en el espacio, la segunda se desarrolla en el tiempo. A la primera le corresponden las geometrías temporales, a la otra las geométricas disposiciones espaciales. La literatura tiene algo de ambas, ya que se escribe e inscribe en un espacio, la hoja, el libro, y se desarrolla en un tiempo: el de la lectura y de la linealidad. Juega pues a la vez de una sensibilidad espacial y del sentimiento de una temporalidad y máxime cuando se trata de una novela como *El Criticón*, que se desarrolla sobre el doble plano espacio-temporal del recorrido terrestre de la vida humana, "el curso de tu vida en un discurso", según dice Gracián *Al Letor*.

1. *Arquitextura del "Criticón": maraña del concepto e hilo del sentido*

No podemos adentrarnos en la infinidad de conceptos usados por Gracián que son consecuencias de estas premisas, ya lo hice en lo que atañe a la *arquitextura* y *arquitectura de la alegoría*⁸ y Th. L. Kassier dio un valiosísimo aporte al estudio global y parcial de su técnica.⁹ Lo que me importa destacar, es el funcionamiento de la textilidad graciana del *Criticón* que no es otra de la que señalé en el concepto: aun cuando no lo aparenta, procede por pregunta y respuesta como en el ejemplo siguiente, que es la primera frase de la novela: en el

8 Ibid., "Architecture et architecture de l'allégorie", p. 62.

9 Th. L. Kassier, *The truth disguised: allegorical structure and technique in Gracián's "Criticón"*, London 1976, Tamesis Books.

Cabe señalar el libro corto pero profundo y sutil de Jorge Checa, *Gracián y la imaginación arquitectónica; espacio y alegoría de la Edad Media al barroco*, Scripta Humanística 23, Potomac, 1987, en que, partiendo de la "arquitectura visionaria" en la literatura alegórica castellana medieval y pasando a la *imaginaria arquitectónica*, del Siglo de Oro, el autor muestra la filiación de la del Gracián del *Criticón*.

centro del círculo de la corona del sol entre los dos hemisferios, "yace engastada" la isla de Santa Elena, definida como "o perla del mar, o esmeralda de la tierra". Pregunta implícita: ¿Es perla o esmeralda la isla? Contestación ingeniosa: si es esmeralda, es joya de esa corona universal del rey Felipe IV; si es perla, es símbolo de perfección, de redondez como esa corona, como ese círculo del sol en cuyo centro está engastada. De todos modos, en ambos casos, con la agudeza de "multiplicar soluciones" (A., D. VIII), es literalmente preciosa y el nombre que lleva, de una imperatriz, la corona a su vez de imperatriz del collar de las islas. De manera que la corona universal de la monarquía española, cuyo círculo lo traza un sol redondo que nunca se pone, lleva engastada en su mismo centro celeste esa perla hemisférica que cifra el imperio terrestre: círculo dentro del círculo, perfecta, *mise en abyme* de la perfección del cielo jesuítico que abarca en sí el mundo, el macrocosmos respondiendo al microcosmos. La geografía viene a ser el fundamento y argumento sobre el cual estriba el implícito juego del texto así discurrido, argüido, desempeñado.

La introducción a la *crisi* IV de la Primera Parte también es reveladora de esa problemática generalizada del texto graciano: todo procede por preguntas de la Fortuna al Amor que se queja de que los hombres lo llamen ciego por antonomasia. Empleando esa figura fundamental de la agudeza graciana que es la *silepsis*, juego entre el sentido concreto y el abstracto de las palabras,¹⁰ el niño Amor va a argumentar su teoría en un silogismo perfecto:

- 1^{ra} premisa: las pasiones ciegan;
- 2^{da} premisa: todos los hombres son apasionados,
- entonces: todos los hombres son ciegos.

con la retorsión o conclusión segunda:

entonces, si todos los hombres son ciegos, ¿por qué me achacan a mí de ciego por antonomasia?

Pero como el ingenio consiste en subir siempre gradas más de agudeza, llega el Amor a rebatir aun más la paradoja de esa seuda ceguera suya arguyendo que el amor nace, se alimenta, vive y muere por los ojos, siendo "lince de la belleza", Y al preguntarle a la Fortuna su opinión:

10 Cf. Pelegrín, *Ethique et esthétique ...*, "Architexture et architecture de l'allégorie", pp. 62 ss.

"¿Qué te parece?

– Que me parece", responde ésta con esa ambigüedad tan preconizada por Gracián.

Infinitos ejemplos se podrían aducir sobre este tipo de funcionamiento del texto graciano entretejido de obstáculos a la comprensión inmediata, adivinanzas, problemas, paradojas, definiciones enigmáticas,¹¹ interrogaciones, pues, a que se reducen aun los conceptos mínimos, que se tienen que resolver para seguir adelante con la lectura siempre así frenada en su carrera hacia el fin. La textura de la frase presenta al lector unas trampas o enigmas semejantes a los con que se ven enfrentados los dos héroes. Esa escritura cifrada en su forma y temas, en conceptos y alegorías, necesita un lector descifrador, un zahorí muchas veces, y siempre un guía como los que andan por los caminos laberínticos de ese mundo que viene metaforizando la misma frase graciana.

Viene a decir que si el concepto con el problema que plantea es para la frase lo que ésta es para el texto final, se puede del mismo modo adelantar que esta escritura, esta frase con sus perpetuas sorpresas internas, sus simetrías y antítesis, que siempre viene contrarrestando con sus forzosos retrasos la comprensión del lector, es la imagen misma de la novela barroca en que las peripecias insospechadas, las inversiones antitéticas de situaciones, los paralelismos de construcción, los golpes de teatro y las inclusiones de cuentos exteriores son medios dilatorios, gustosos aplazamientos que se oponen a la curiosidad e impaciencia del lector por el desenredo final. Notemos que el maestro, mentor o director de consciencia, que el Autor, lo mismo que la Providencia jesuítica, nunca nos deja desamparados en el trance de la oscuridad: las anotaciones marginales son aclaraciones del sentido que sirven para el lector despistado lo que los guías a los dos "peregrinos del mundo".

La textura conceptista tiene pues un hilo luminoso en su aparente maraña confusa y es como una iniciación a los misterios de la vida lo que ofrece esa frase arcana al lector atento. No por nada desaparecen las notas marginales en el último tomo: el lector, hecho ya un Critilo de sabiduría como el mismo Andrenio, ya no necesita el auxilio exterior de un guía.

11 Véase en *Criticón*, I, IV la definición enigmática de lo que luego al margen se nos aclara como los *médicos*.

Con *curso/discurso*, ya tenemos una agudeza mínima y fundamental con que se va a tejer todo el texto pues *discurso* vale tanto como recorrido geográfico que como "discurso" de palabras, es decir la línea total del texto hilvanado del principio al final, el trayecto espacial y temporal recorrido por los dos héroes que equivale al trascurso textual que va a recorrer el lector invitado a leer el libro de su vida. Viajar es la metáfora de vivir y leer es a su vez la metáfora de viajar y vivir.

La causa de la vida, el motor del viaje, es la mujer, esposa y madre, por otra *agudeza nominal*, Felisinda la felicidad buscada y nunca hallada en cada estación de la vida en que, bajo un mismo nombre, se esconden deseos distintos.

2. Arquitectura del "Criticón"

De esa arquitectura tan compleja del *Criticón*, sólo puedo dar algunas muestras significativas, esos juegos de simetrías o disimetrías que Gracián llama *correspondencia, proporción, discordancia, improporción* y que son el primer tipo de concepto propuestos por él en el marco de la *agudeza incompleja* pero que abarcan grandes espacios textuales de la novela dentro del cuadro de la agudeza compuesta.

Tres tomos para una vida y cuatro estaciones: como la Trinidad en las Tres semanas de los *Ejercicios espirituales* de Loyola. Tres islas, tres grutas, tres cortes (Madrid, Viena, Roma) de cuyo simbolismo jesuítico ya hablé.¹² Cueva materna en que está encerrado Andrenio de la cual sale a la luz por una conmoción de las entrañas de la tierra que se asemeja a un parto; Cueva de la Nada vaginal, literalmente escondida bajo "la falda" de un monte, umbría, horrenda y vacua de su misma capacidad tragadora. Podemos añadir la Cueva de Pandora de donde se escapan los vicios al final, justamente, de la primera parte en la bisagra entre el estío de la juventud en que arde Andrenio de amores y el otoño de su varonil edad: cueva del nacimiento, cueva de los vicios y cueva del aniquilamiento, todas de signo femenino, en una progresión dramática conforme al curso de la vida hacia su extincción.

12 Pelegrín, *Le Fil perdu du "Criticón"* (objectif: Port-Royal, Allégorie et composition "conceptiste"), Université de Provence I, *Etudes Hispaniques* 8, 1984, Chapitre IV, XI.

En correspondencia de oposición, se puede notar, que *La Entrada del Mundo* (I, V) cuando desembarcan en España llegando de la isla del nacimiento la India, tiene su vertiente inversa en "la entrada católica del cielo" cuando se embarcan en Ostia para esa Isla de la Inmortalidad, para ese cielo donde está la esposa y madre Felisind(i)a. Si en la española *Fuente del Engaño* (I, VII) se bebe el error, en el alemán *Estanco de los Vicios* (III, II) se bebe el horror de la herejía mientras que en el simétrico *Yermo de Hipocrinda* situado en Francia se ofrecen las oficinas para fabricar hipócritas de un país intermedio, eternamente vacilante y ambiguo.

Ya dejé aclaradas muchísimas más correspondencias,¹³ proporciones e improporciones del texto, a veces alucinantes de precisión frase a frase de capítulo a capítulo, de tomo a tomo. De manera sorprendente, la simetría arquitectónica, formal y temática, es resforzada por simetrías silábicas y fónicas: Falimundo hace pareja fónica, fálica y falsa con Falsirena; en improporción semántica con ellos y simetría fónica entre sí, tenemos la pareja Artemia, Virtelia, mientras que la falaz felicidad terrena, Hipocrinda, es discordancia semántica y armonía fónica con la verdadera felicidad celeste, Felisinda.

Ese juego de espejos tan vertiginoso en detalles juega evidentemente al nivel de las macro-estructuras como las tres partes de la novela, prácticamente de mismo tamaño, constando respectivamente de XIII, XIII y XII *crisis*. En un nivel temático y funcional, se nota la perfecta correspondencia y proporción entre los capítulos conclusivos de las dos primeras etapas de la vida que son los dos primeros tomos: I, XIII: *La Feria de todos* II, XIII: *La Jaula de todos*.

La locura humana de la *Feria de todos* anuncia esa *Jaula de todos* del manicomio en el que se van a encerrar los hombres. En ambos capítulos, tenemos dos lugares cerrados, de encierro para una muchedumbre de gentes locas. Mirada así, la última *crisis*, del último tomo, a pesar de que no por casualidad como lo señalé en otro lugar sea la XII y no la XIII como las precedentes, pese a que su título, *La Isla de la Inmortalidad* no parece corresponder a las dos primeras, también tiene correspondencia con ellas: la Isla es también un recinto cerrado como la Feria y la Jaula. También la Isla encierra a una muchedumbre, aunque muy selecta, de gentes, que son héroes. En

13 Ibid. y también *Ethique et esthétique...* en lo que concierne las "crisis" francesas de la novela, Chapitre I, II, 2, p. 58 y ss.

este caso, si la careamos por agudeza discordante con las *crisis* similares susodichas, ese heroísmo tan terrestre, tan laico como tanto lo recalcó la crítica para extrañarse de ello en un jesuita, ese heroísmo humano encerrado en ese museo de la Isla, ¿no es entonces la mayor locura? Feria, Jaula, Isla, no serían más que los avatares múltiples de la vanidad humana, eso nos dice la "proporción" elocuente entre los tres capítulos, mientras que el Capítulo XIII ausente nos remite ya no a algún encierro terrenal de la locura humana sino a la libertad infinita del cielo de los sanos, sabios y santos anunciados en el aforismo final del *Oráculo manual*.

Vemos, pues, como la ponderación arquitectónica de las masas textuales pueden relevar de la más ambiciosa construcción de la agudeza. Al nivel temático, geográfico, también tenemos el mismo afán de simetría signifiante: a la isla de Goa en que todo empieza (a pesar de que no se mencione como primera), a la isla de Santa Elena, corresponde la isla final de la Inmortalidad. Es decir que Andrenio, concebido en Goa, nacido en Santa Elena, muere y renace a la vida eterna en la isla final, mortal e inmortal.

Se puede entonces concebir que esta insólita *crisis* XIII de la Tercera Parte, que no existe formalmente en la novela, sugiere que, cerrado el círculo del curso de la vida, terminado el transcurso, el discurso de la línea textual de la vida a la muerte, de la primera letra de la novela al punto final, podemos ya volver al principio de la novela; la isla última, como un punto final en un mar literalmente de "tinta" que atraviesan los peregrinos de la vida, nos remite a la de la primera línea de la novela. Entonces, podemos imaginar que Andrenio, ya viejo, hecho otro Critilo, naufraga en su viaje a la Isla final y es salvado en la isla del principio por otro joven Andrenio a quien, a su vez, va servir de guía en otro viaje de la vida que no puede acabar, en otra lectura del libro que no puede terminar, en una nueva *Rueda del Tiempo* (III, X) que es obra de la Providencia:

Trazó las cosas de modo el supremo Artífice – dijo Critilo – que ninguna se acabase que no comenzase luego otra, de modo que de las ruinas de la primera se levanta la segunda. Con esto verás que el mismo fin es principio; la destrucción de una criatura es generación de la otra [...]. Cuando parece que se acaba todo, entonces comienza de nuevo" (I, III)

En su nota al lector de la última parte del *Crítico*, Gracián recuerda el sueño mítico de una obra "tan larga que nunca se acabara de leer".

Esta nostalgia de un autor que termina su novela inmensa y concluye ya su vida, me parece un eco doloroso del grito de Critilo an las primeras líneas del libro: "¡Oh vida, no habías de comenzar, pero ya que comenzaste no habías de acabar!"

Si el lector atento no ha olvidado que el curso de su vida es este discurso, leer iguala vivir y, para no morir, hay que volver a leer, a tejer eternamente el texto del libro de la vida.

Poco habla Gracián de la Isla de la Inmortalidad en que llegan sus héroes. Sus últimas frases son significativas:

Lo que allí vieron, lo mucho que lograron, quien quisiere saberlo y experimentarlo, tome el rumbo de la Virtud insigne, del Valor heroico, llegará a parar al teatro de la Fama, al trono de la Estimación y al centro de la Inmortalidad.

Es decir que invita al lector a que haga otra vez el recorrido de sus dos héroes en el viaje de la vida, a otra lectura vivida del libro.

Entonces, para el Gracián de la *Agudeza* ilustrada en *El Criticón*, en un principio era el Verbo, la Escritura, con el Libro al final: verbo que nunca cesó de escudriñar, escritura que nunca paró de entretejer, libro que no cesó de edificar como exégeta, teórico y autor que fue. En Gracián, el concepto es de índole sagrada, como el de Jesús que se complace en recordar:

Tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo Ecclesiam meam (4., XXXI).

No creo haga otra cosa Gracián: piedra a piedra, concepto a concepto, de la arquitectura a la arquitectura final de la agudeza, el jesuita aragonés levanta un templo grandioso a su más profunda religión: el Libro.